



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Z chirurgiczną precyzją : o wierszu Stanisława Barańczaka "Powiedz, że wkrótce"

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2000). Z chirurgiczną precyzją : o wierszu Stanisława Barańczaka "Powiedz, że wkrótce". "Miniatura i Mikrologia Literacka" (T. 1 (2000), s. 248-264).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Dembińska-Pawelec

*Z chirurgiczną precyzją
O wierszu Stanisława Barańczaka
„Powiedz, że wkrótce”*

Powiedz, że wkrótce

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej kołdrze z piaskiem pod nią, książnicze, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).

W... no, to słowo, też na wpół martwe... w „powiecie”?
W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem.
Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece.

Wieści krążą tu, z ust do własnych ust, powietrze
przez magnetofon tętnic przewija nagrane
pogłoski: ziarnka gromu. Już późno, to przecież

prawie świt. Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię
lusterka. Nie w twarz na dnie. W to, co zezna na niej
pyłek, rysa szkła. Powiedz krtani. I powiece.

Po pierwsze, że już wkrótce. Po drugie – po jeszcze
bardziej pierwsze – że całą widzianą na jawie
ciemnością ziarnka grobu, choć późno, poprzecie

właściwą stronę skóry, tę, gdzie się po wieczne
mgnienie skupiło Wszystko znane, nienazwane.
Którą? Wiesz przecież. Powiedz krtani. I powiece
na tym jej ziarnku globu, za późno: Po trzecie –

W mikrologii potrzebna jest chirurgiczna precyzja. Tekst wiersza utkany z mikrocząstek – znaków o funkcjach semantycznych, poddany czytelniczej wiwisekcji otwiera swe głębie, ujawnia tajniki istnienia. Precyzja wglądu daje szansę na odsłonięcie nieoczekiwanych znaczeń.

Wiersz Stanisława Barańczaka – *Powiedz, że wkrótce* – kryje w swych głębiach niejedną tajemnicę. Nic w tym dziwnego, zważywszy, że pochodzi z tomu zatytułowanego *Chirurgiczna precyzja*¹. Kreuje sytuację fantastyczno-baśniową, w której sfery nieożywione ulegają ożywieniu: tajemniczy głos „ja” lirycznego prosi o przekazanie sekretnych treści słownych, których adresatami mają być elementy ciała człowieka – *krtani* i *powieka*. Komunikacja, jak się wydaje, ma wymiar kosmiczny, z tej bowiem jedynie perspektywy można kierować przekaz na ziemię, określając ją mianem „ziarnka globu”. Pozaracjonalność zdarzeń zostaje w wierszu zasugerowana już w pierwszej strofie przywołaniem baśni o Piaskowym Dziadku roznoszącym sny, symbolizowane złotym piaskiem, oraz baśni o księżniczce, którą podczas snu uwierało zia-
renko grochu.

Czytając wiersz *Powiedz, że wkrótce*, zostajemy (my – czytelnicy) obarczeni dodatkową rolą: stajemy się jednocześnie świadkami słownego przekazu. Utwór bowiem konsekwentnie utrzymany jest w formie zwrotu do adresata: „Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece”. Komunikat to jednak dosyć niejasny. Nadawca jakby obawiał się wyjawić sedno swej informacji, kluczy więc dookoła, gmatwa wypowiedź, coś sugeruje i podpowiada. Tok wypowiedzi przybiera formę dyskursu fragmentarycznego, niekoherentnego, z wielokrotnie „nawrotowymi” formami. Niespójność tę tworzy przede wszystkim czterokrotne powtórzenie inicjalnego zwrotu, nabierającego tym samym charakteru imperatywnego: „Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece”. Pełni ono funkcję komunikatu, który nakazuje nadawcy aktywizować fatyczną funkcję języka i skupiać uwagę adresata, gdy *de facto* doprowadza do rozbijania toku wypowiedzeniowego. Brak precyzji w kształtowaniu przebiegu informacji, ta emocjonalnie nacechowana alogiczność ma swoje odzwierciedlenie w licznych błędach tautologicznych: „w »powiecie«? / W powiecie skóry”; „z ust do

¹ S. B a r a ń c z a k: *Powiedz, że wkrótce*. W: I d e m: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 56. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

własnych ust”; „Po pierwsze [...] – po jeszcze bardziej pierwsze”. Efekt ten wzmacniają wyrażenia paronomastyczne: „znają się nawzajem”; „znane, nienazwane”. Tę powtarzalną, okrężną, tautologiczną strukturę wypowiedzi podkreślają także występujące w wierszu opisy czynności: „wieści krążą tu, z ust do własnych ust”; „powietrze / przez magnetofon tętnic przewija nagrane / pogłoski”.

Utwór *Powiedz, że wkrótce* zbudowany jest z tercyn (jedynie ostatnia strofa jest tetrastychem) z jednostajnym, obowiązującym w całym tekście rymem a b a (w ostatniej strofie a b a a). Stały zestrój rymowy spaja niezwykle ściśle cały tekst. Dodatkowy efekt zespolenia wywołany jest przez rym międzystroficzny – ostatni wers tercyny rymuje się z pierwszym wersem tercyny następnej, co niemalże prowadzi do wrażenia zniwelowania segmentacji stroficznej. Wybór takiego systemu rymowego kształtuje odbiór skupiony na nieustannie powtarzającym się nawracaniu, tautologicznej repetycji: (a) „powiecc” – „po trzeciej”; „w powiecc” – „powiecc”; „powietrze” – „to przecieź”; „powierzchnię” – „powiecc”; „po jeszcze” – „poprzecie”; „po wieczne” – „powiecc” – „po trzecie”; (b) „nad ranem” – „nawzajem” – „nagrane” – „na niej” – „na jawie” – „nienazwane”.

Przywołane przykłady już wystarczą, by dostrzec, że właściwie cała wypowiedź „ja” lirycznego jest bardzo silnie poddana presji instrumentacji. Wiersz jest niemal spleciony szeregiem paronomastycznym: „powiedz”; „powiecc”, „po trzecie”; „powiecc”, „to przecieź”; „poprzecie”; „po trzecie”, a niektóre z tych wyrazów powtarzane są kilkakrotnie. I nie tylko gry słów budują eufonię tego utworu. Jest tu obecna bardzo silna instrumentacja oparta na spirantach syczących i zmiękczonej: „powiedz”; „powiecc”; „piaskiem”; „księżniczce”; „słowo”; „powiecc”; „wieści”; „ust”; „własnych”; „pogłoski”; „świt”; „stań”; „z bliska”; „lusterka”; „rysa”; „ciemnością”. Jej efekt jest dodatkowo wzmocniony instrumentacją głosek szumiących: „po trzeciej”; „powietrze”; „przewija”; „przecieź”; „patrz”; „powierzchnię”; „twarz”; „szkła”; „po pierwsze”; „jeszcze”; „poprzecie”; „wieczne”; „wszystko”; „wiesz”; „przecieź”; „trzecie”. Nie ma w tym wierszu ani jednego wersu, w którym spółgłoski „s”, „sz”, „cz”, „ś”, „ć” zostałyby pominięte, a ich frekwencja waha się od dwu do sześciu w wersie. To, oczywiście, instrumentacja dominująca. Oprócz niej są jeszcze dwie inne, ale o nich będzie można wspomnieć nieco później.

Dostrzeżone zjawiska foniczne należą do manierystycznych chwytów poetyckich, zaliczanych przez Marcela Raymonda do kategorii epifenomenów, „efektów brzmieniowych, których nie wymaga lub zdaje się nie wymagać znaczenie”².

Jak zauważa Roman Jakobson: „Poezja nie jest wyłączną dziedziną, w której symbolizm dźwiękowy daje się odczuć, jest ona jednak dziedziną, gdzie wewnętrzny związek między dźwiękiem i znaczeniem przechodzi ze stanu ukrytego w stan jawny i przejawia się najbardziej namacalnie i intensywnie. Nieprzeciętne nagromadzenie określonych klas fonematycznych [...] w tkance dźwiękowej wersu, stancy czy całego utworu poetyckiego funkcjonują jako »podwodne prądy znaczeniowe« – według obrazowego określenia Edgara Poe.”³ Tak silne, wyraziste i konsekwentne nacechowanie instrumentacyjne wiersza *Powiedz, że wkrótce* wytwarza oczywiście owe prądy znaczeniowe. Równie ważny w kształtowaniu znaczenia jest rym, który – jak stwierdza Jakobson – „nieuchronnie pociąga za sobą zależności semantyczne między jednostkami rymowymi”⁴.

Francuski badacz impresywnej fonetyki Maurice Grammont, który poświęcił swoje studia związkom między dźwiękiem a znaczeniem, podkreślał, że „ewokatywna wyrazistość manifestuje się tylko wtedy, gdy jest p o d s u n i ę t a p r z e z z n a c z e n i e tekstu [podkr. – J. D.-P.]”⁵. Jakże zatem powinowactwa łączą sferę eufonii i związków rytmiczno-dźwiękowych z wypowiedzią podmiotu w wierszu Barańczaka?

„Ja” mówiące jest w posiadaniu sekretnej wiedzy, którą próbuje przekazać za pewnym pośrednictwem odbiorcom. Komunikacja ma jednak wymiar pozaracjonalny, fantastyczny: odbywa się w obrębie cielesności, skierowana jest do fragmentów ciała: krtani i powieki. Wkraczamy tu więc w świat pomniejszony, zminiaturyzowany, mikro-

² M. R a y m o n d: *Manieryzm*. Przel. M. Ż u r o w s k i. W: *Szkola Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór i oprac. H. C h u d a k, Z. N a l i w a j e k, J. Ż u r o w s k i. M. Ż u r o w s k i. Warszawa 1998, s. 77–78.

³ R. J a k o b s o n: *Poezja w świetle językoznawstwa*. Przel. K. P o m o r s k a. W: I d e m: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. M. R. M a y e n o w a. Warszawa 1989, T. 2, s. 115.

⁴ Ibidem, s. 103.

⁵ R. J a k o b s o n: *Magia dźwięków mowy*. Przel. M. R. M a y e n o w a. W: I d e m: *W poszukiwaniu istoty języka...* T. 1, s. 286.

skopowy świat „spod lupy”. W wierszu Barańczaka, jakby zgodnie z prawem miniatury, pojawiające się elementy podlegają pomniejszeniu. W tekście nie występuje więc „ziarno” ale „ziarnko grochu”. Obecne są także inne deminutiwa: „pyłek”, „lusterko”, jest też mała „księżniczka” i zaledwie „pogłoska”. Przede wszystkim jednak występuje tu optyka teleskopowa metaforyzująca obraz: „ziarnka grobu”, „ziarnka globu”. Ważne w tym kontekście wydają się słowa Bachelarda analizującego fenomen miniatury: „Trzeba bowiem przekroczyć granice logiki, by doświadczyć tego, co wielkie, w tym, co małe.”⁶

W *Powiedz, że wkrótce* struktura cielesna ulega dekompozycji, przybierając formę, którą można by nazwać ziarnistą. Elementy ciała podlegają personifikacji, dzięki czemu w sposób metaforyczny nadany jest im kształt wspólnoty: „W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem”. Ma ona wypracowany własny system komunikacji: „Wieści krążą tu z ust do własnych ust, powietrze / przez magnetofon tętnic przewija nagrane / pogłoski”.

Sekretnie treści, które ma przekazać podmiot również dotyczą aspektu somatycznego. Zostały poprzedzone niejasną zapowiedzią katastroficznych zdarzeń: „pogłoski: ziarnka gromu”.

Przekazaniu informacji towarzyszyć musi rodzaj rytualnego zachowania, będącego wstępem komunikacji: „Stań w łazience, patrz z bliska w powierzchnię / lusterka. Nie w twarz na dzień. W to, co zezna na niej / pyłek, rysa szkła”. „Ty” liryczne otrzymuje dokładną instrukcję koniecznych gestów. Nie chodzi jednak o odkrycie głębi prawdy twarzy, ale o taki rodzaj spojrzenia, który pozwoli postrzegać siebie w sposób, w jaki postrzega się obraz. Zniwelować głębię i wtopić się w ziarnistość świata, zespolić się, poczuć na sobie jej obecność i jej deformującą moc niszczenia.

Po takim inicjacyjnym wstępie można ujawnić już sekretny *message*. Pierwsza informacja dotyczy aspektu temporalnego – coś zdarzy się niebawem, czasu pozostało więc niewiele: „Po pierwsze, że już wkrótce”. Jednak ta wiadomość (tu jakby jej rola została jedynie podkreślona) towarzyszy wypowiedzi od samego początku. Druga informacja jest następująca: „Po drugie – po jeszcze / bardziej pierwsze – że całą widzianą na jawie / ciemnością ziarnka grobu, choć

⁶ G. Bachelard: *Miniatura*. Przeł. K. Mokry, T. Markiewka. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 156.

późno poprzecie // właściwą stronę skóry, tę, gdzie się po wieczne /
mgnienie skupiło Wszystko znane, nienazwane”. Komunikacja pod-
lega jednak wyraźnemu zakłóceniu na podłożu kontekstualnym. Funk-
cja poznawcza nie może się zrealizować, stąd poirytowana reakcja
podmiotu: „Którą? Wiesz przecież”. Po chwili rozmowa niespodzie-
wanie zostaje przzerwana: „za późno: Po trzecie –”.

Sekretny przekaz wydaje się dosyć niejasny, oparty na paradoksie
(„widzianą na jawie / ciemnością”), synekdosze *pars pro toto* („ziarn-
ka grobu”), oksymoronie („wieczne mgnienie”) i paronomazji („zna-
ne, nienazwane”), a więc środkach conceptualnych, odwracających
raczej porządek rzeczy niż precyzyjnie i klarownie informujących.
Trzeba także zwrócić uwagę, że druga informacja „ja” lirycznego ma
wyraźne ukierunkowanie ideologiczne: „poprzecie // właściwą stro-
nę”. Rozerwanie tego wyrażenia przerzutnią międzystroficzną tym
bardziej buduje efekt zaskoczenia i uwypukla rozdzielone fragmenty.
Informacja ujawnia również ślady, które pozwalają określić postawę
światopoglądową mówiącego jako totalistyczną: „skupiło Wszystko
znane, nienazwane”.

Spostrzeżenia te jednak nie zmieniają faktu, że komunikat pozo-
staje niejasny, zbyt może pośpieszny (a przecież spóźniony), w końcu
przerwany. Zawiera jedynie nakaz wierności materii ciała, lecz jakie
są tego motywacje i konsekwencje, tego już nie wiemy. Nie wiemy
także, co jest „Po trzecie –”, bo komunikacja uległa zerwaniu.

Wydaje się jednak, że to, co nie zostało wypowiedziane w warstwie
znaczeń, daje się odczytać w planie fonicznym. Tak silne nacecho-
wanie wypowiedzi instrumentacją szeleszcząco-syczącą, skorelowane
z paronomastycznym zabiegiem zacierania niepodobieństwa w podo-
bieństwie, dokonuje reifikacji znaczeń wnoszonych przez tę warstwę.
Trzeba bowiem pamiętać – jak podkreśla Jakobson – że „takie kalam-
burowe, fałszywe figury etymologiczne, obejmujące wyrazy podobne
pod względem dźwiękowym, uwydatniają ich semantyczne pokre-
wienie”⁷.

Na przykładzie wiersza *Powiedz, że wkrótce* można zaobserwować
zjawisko „hypotypozy”, które Marcel Raymond tłumaczy następu-
jąco: „[...] posługiwanie się dźwiękami nie jest bezcelowe. Działając

⁷ R. Jakobson: *Język w działaniu*. Przeł. L. Pszczołowska. W: *Idem: W poszukiwaniu istoty języka...* T. 2, s. 220.

»obok« znaczenia, dubluje i podkreśla je, dodaje energii. Dialektyk według Ramusa »tak będzie sobie przedstawiał rzeczy nicobecne, że mu się wydadzą, jakby je miał przed oczami«. To jest istota hypotypozy.”⁸

„Dzięki powtarzalności – pisze Roman Jakobson – osiągniętej przez wciągnięcie zasady ekwiwalencji do szeregu, uzyskuje się powracanie nie tylko sekwencji składowych komunikatu poetyckiego, ale w ogóle całego komunikatu. Ta zdolność do powracania, bądź to bezpośredniego, bądź opóźnionego, owa reifikacja komunikatu poetyckiego i jego składników, owo przekształcanie komunikatu w trwały obiekt – wszystko to stanowi wewnętrzną i efektywną właściwość poezji.”⁹ Oczywiście, można się zgodzić, że przekazywanie sekretnych informacji w aurze tajemniczości wymaga toku ściszonego, szeptu, które uzyskiwane są właśnie poprzez instrumentację szeleszczącą. W tym jednak przypadku warstwa dźwiękowa ma głębsze znaczenie.

Jeśli wierzyć słowom Pope’a, który stwierdza: „Dźwięk musi się wydawać echem znaczenia”, to tym słowem-echem w wierszu *Powiedz, że wkrótce* jest słowo „śmierć”. Składa się ono z głosek zmiękczonych, głoski nosowej i drżącej. I właśnie te trzy instrumentacje ufundowane na głoskach szeleszcząco-syczących, nosowych i „r” są w utworze Barańczaka obecne. O instrumentacji „c”, „s”, „sz”, „cz”, „ś”, „ć” mowa była już na wstępie. Druga z instrumentacji – nosowa – odgrywa w tekście równie ważną rolę, na głoskach nosowych bowiem oparty jest rym (b) w każdym środkowym wersie tercyny: „**na** ranem” – „**na**wzajem” – „**na**grane” – „**na** niej” – „**nie**nazwane”. Można do tego jeszcze dodać: „**k**rtani”; „**k**siążnicze”; „**p**od **ni**ą”; „**zi**arnkiem”; „**m**artwe”; „**z**nają”; „**m**agnetofon”; „**t**ętnic”; „**ł**azien-ce”; „**na** dnie”; „**z**eźna”; „**w**idzianą”; „**ciem**nością”; „**str**onę”; „**m**gnienie”. Na drżącej głosce „r”, która wywołuje efekt segmentacji i rozdrobnienia, oparta została trzecia instrumentacja. Głoska „r” wymaga największej precyzji artykulacyjnej, dlatego też znakomicie pełni funkcję wyodrębniania i wydobywania kontrastów. Wytwarzając grę opozycji w wyrazie „śmierć”, jest też silnie frekwencyjnie obecna w całym wierszu. Już w otwierającym tekst, krótkim zdaniu pojawia się dwukrotnie: „Powiedz krtani, że wkrótce”. Ponadto rejestr słów

⁸ M. Raymond: *Manieryzm...*, s. 80.

⁹ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa...*, s. 112.

zawierających „r” jest zaskakująco bogaty: „ranem”; „drażnionej”; „ziarnkiem”; „grochu”; „martwe”; „krążą”; „nagrane”; „gromu”; „rysa”; „pierwsze”; „drugie”; „bardziej”; „grobu”; „stronę”; „skóry”; „którą”. Znaczenie tej instrumentacji jest tym ważniejsze, że występuje ona w wyrażeniach powtarzalnych, pełniących funkcję refreniczną.

W języku starosłowiańskim słowo „śmierć” zapisywano jako „smrt”. Charakterystyczna dla tego wyrazu zbitka głosek „rt”, na gruncie współczesnego języka polskiego tak trudna do wypowiedzenia, stale ujawnia swą obecność w wierszu. Występuje bowiem w wyrazach „krtąń” i „wkrótce”, które cyklicznie powracają w trakcie utworu, oraz w „martwe” i „stronę”. Pojawia się także zestrój „kr”, z bliską artykulacyjnie głoską „k”: „pyłek, rysa szkła”; „skóry” oraz wspólne złożenie tych głosek „krt”, potęgujące ich foniczny efekt: „krtąń”, „wkrótce”, „którą”, „lusterka”. Wielokrotnie nawracając zbitki te współtworzą eufonicznie intrygujący dźwięk, który poprzez ponawianie wytwarza rytm kościstego stuku, koślawego chodu, stuku kosy o bruk.

Pomimo iż w tekście wiersza słowo „śmierć” nie jest wypowiedziane, to jednak warstwa brzmieniowa dokonuje reifikacji jej obecności. Presuponują jej istnienie także wyrazy należące do semantycznego pola śmierci: „martwe”; „grobu”; „wieczne”. Słowa zarówno „martwe”, jak i „wieczne” występują w wierszu w związkach frazeologicznych zupełnie nie związanych ze sferą śmierci („słowo [...] na wpół martwe”; „wieczne mgnienie”), jednak jak poucza Jakobson, poetyckość jest „pełnym przewartościowaniem wypowiedzi i wszystkich jej komponentów. [...] w poezji każdy element słowny zostaje przekształcony w figurę języka poetyckiego”¹⁰.

Jest jeszcze trzeci zespół zjawisk presuponujący tematykę śmierci – liczne zgromadzenie wyrazów z nagłosową grupą „po-” bądź też wyrażen z przyimkiem „po”. Jest to tym bardziej istotna grupa, że tworzy ona pary rymowe (a) w wierszu: „powieć” – „po trzeciej” – „powiecie” – „powietrze” – „powierzchnię” – „po jeszcze” – „po-przecie” – „po wieczne” – „Po trzecie”. I znowu można ten wykaz uzupełnić: „powiedz”; „pogłoski”; „po pierwsze”; „po drugie”. „Po” to przyimek wchodzący w skład licznych związków wyrazowych oznaczających m.in. „koniec upływu czasu”, a także: „Przedrostek

¹⁰ R. J a k o b s o n: *Poetyka w świetle językoznawstwa...*, s. 124.

tworzący czasowniki pochodne, najczęściej d o k o n a n e [podkr. – J. D.-P.].¹¹

Tak silna obecność „po” w zestawieniu z eufonią wiersza oraz polem wyrazowym: „martwe”, „grobu”, „wieczne”, wymusza niejako dookreślenie momentu czasowego sytuacji lirycznej – „po życiu”, a więc u progu śmierci.

Wszystkie działania eufoniczne o charakterze hypotypozy, dokonujące reifikacji tematyki mortalnej, pozwalają określić wiersz Stanisława Barańczaka *Powiedz, że wkrótce* mianem „miniatury dźwiękowej”, o której pisał Gaston Bachelard¹². Dzięki tym „podskórnym pomrukowi utworu” – jak mówi autor *Poetyki marzenia* – „poznajemy ontologię przeczucia. Wprowadza nas się w napięty stan przed-słyszenia.”¹³

Można jednak dopuścić wątpliwość, która nakazuje ze sceptycyzmem przyznać, że słowo „śmierć” faktycznie w wierszu nie zostało użyte. Rodzi się więc pytanie: Czy można dać uwieść się dźwiękom?

Dotychczasowa analiza wiersza Barańczaka skupiała się przede wszystkim na warstwie brzmieniowo-znaczeniowej tekstu. Spowodowało to odsunięcie z pola obserwacji kwestii bardzo istotnej dla utworu, a mianowicie jego konstrukcji, niezwykle wyrafinowanej i nacechowanej znaczeniem. *Powiedz, że wkrótce* realizuje wzorzec gatunkowy vilanelli. Jest to nieznany w polskiej tradycji literackiej gatunek, który Stanisław Barańczak za pośrednictwem tłumaczeń (W. H. Audena *Ale nie mogę* oraz E. Bishop *Ta jedna sztuka*), a także własnych wierszy przyswaja rodzimej literaturze.

Vilanella składa się z tercyn o wzorze rymów a b a i ostatniej strofy czterowersowej – a b a a. Zasada konstrukcyjna zakłada, że pierwszy i trzeci wers strofy pierwszej zostają powtarzane kolejno jako ostatni wers każdej następnej tercyny. Wytwarza się w ten sposób forma cykliczna z fragmentami powtarzalnymi i nawrotowymi. Wers, który podlega repetycji, zaczyna pełnić funkcję refrenu.

Stanisław Barańczak dokonuje jednak znacznej modyfikacji gatunkowej. W odróżnieniu od wcześniejszych postaci vilanelli refreniczne wersy są powtórzone w zmienionym kształcie słownym, przy

¹¹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. T. 2. Warszawa 1979, s. 708–709.

¹² G. B a c h e l a r d: *Miniatura...*, s. 179–182.

¹³ Ibidem, s. 181–182.

zachowaniu niezmiennego wzorca brzmieniowego. Tak jest np. w wierszu *Co mam powiedzieć* z tomu *Widokówka z tego świata*¹⁴.

Powiedz, że wkrótce podlega jeszcze dalszym modyfikacjom. Pierwsza strofa jest rodzajem niemal muzycznej ekspozycji tematów:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej kołdrze z piaskiem pod nią, książniczce, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).

Zgodnie z zasadą kształtowania formy vilanelli pierwszy i trzeci wers naprzemiennie powracają na zakończenie każdej tercyny. Pierwszy „temat”, jeśli można go tak określić, dwa razy pojawia się w postaci prawie nie zmienionej (różnica interpunkcji), w dwu pozostałych ulega częściowej zmianie, przekształcając się w rozbudowaną epiforę zachowującą charakterystyczne wezwanie do adresata. Przebieg „tematu” pierwszego jest następujący:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
[...]
Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece.
[...]
pyłek, rysa szkła. Powiedz krtani. I powiece.
[...]
Którą? Wiesz przecież. Powiedz krtani. I powiece

„Temat” drugi przy zachowaniu paronomastycznej gry upodobnienia brzmieniowego bazuje przede wszystkim na wyrażeniu, w którym na zasadzie paronomicznej wymianie podlega jeden z elementów. Wyrażenie to w sposób szczególny jest wyodrębnione w tekście za pomocą instrumentacji opartej na głosce „r”:

drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).
[...]
pogłoski: ziarnka gromu. Już późno, to przecież
[...]
ciemnością ziarnka grobu, choć późno, poprzecie
[...]
na tym jej ziarnku globu, za późno: Po trzecie –

¹⁴ Interpretację wiersza *Co mam powiedzieć* przedstawiłam w moim opracowaniu: J. D e m b i ń s k a - P a w e l e c: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 93–97.

Wszystkie wyrażenia ze słowem „ziarnko”, za każdym razem podlegającym zmianie („ziarnkiem grochu”, „ziarnka gromu”, „ziarnka grobu”, „ziarnka globu”), stanowią oś przebiegu wiersza. Są one przykładem niezwyklej finezji: przy niemal powtarzalnej jedności brzmieniowej różnica jednej głoski generuje za każdym razem nowe znaczenia.

Powracające sekwencyjnie w wierszu słowo „ziarnko” wnosi także głębokie znaczenie ściśle związane tematycznie ze śmiercią. „Symboliczne związki – pisze Dorothea Foretner OSB – dostrzegane między ziarnem a zmartwychwstaniem odwołują się do procesów natury, nad którymi ludzkość zastanawiała się od najdawniejszych czasów i w pewnej analogii do nich tłumaczyła sobie fakt własnego życia i umierania.”¹⁵ Mircea Eliade w studiach dotyczących kosmogonicznego aktu okresowej odnowy świata zwracał uwagę na zjawisko, które nazwał „tajemnicą wegetacji”. „Tajemnicą – zauważał autor *Historii wierzeń i idei religijnych* – jest bowiem konieczność »śmierci« nasienia, by mogło się ono na nowo narodzić, i to w tym cudowniejszy sposób, że połączony z zadziwiającym rozmnożeniem.”¹⁶ W *Przesłaniu symboli* Manfred Lurker zaznaczał: „Jeśli nasiona nie znajdują się najpierw w ziemi (symboliczne u m i e r a n i e [podkr. – J. D.-P.]), nie mogą wyrosnąć kłosa.”¹⁷

W *Biblii* symbolika ziarna wykorzystywana jest wielokrotnie w kontekście zagadnień zmartwychwstania, postaci Chrystusa oraz królestwa Bożego. W *Pierwszym Liście do Koryntian* św. Pawła ziarno pojawia się w kontekście śmierci: „To, co siejesz, nie ożywa, jeśli nie umrze.”¹⁸

¹⁵ D. Foretner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 200–201.

¹⁶ M. Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Przeł. S. Tokarski. Warszawa 1988, s. 30.

¹⁷ M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnałowski. Kraków 1994, s. 375. Dla prowadzonych w niniejszym szkicu rozważań interesujący jest jeden ze staroegipskich *Tekstów sarkofagów*, który przytacza Lurker w swojej pracy:

Żyję, umieram: Jestem Ozyrysem.

Wstąpiłem w ciebie i z ciebie wyszedłem.

Utuczyłem się w tobie i urosłem. {...}

Żyję, umieram, jestem jęczmieniem, nie przemijam!

(s. 374)

¹⁸ *Biblia to jest Pismo święte Starego i Nowego Testamentu. Nowy przekład*. Oprac. Komisja Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1980, s. 1240.

Podobnie *Ewangelia według św. Marka* łączy symbol ziarna ze śmiercią: „Tak jest z Królestwem Bożym, jak z nasieniem, które człowiek rzuca w ziemię. A czy on śpi, czy wstaje w nocy i we dnie, nasienie kiełkuje i wzrasta; on zaś nie wie jak. [...] A gdy owoc dojrzeje, wnet się zapuszcza sierp, bo nadeszło żniwo.”¹⁹

W kontekście biblijnym wyraźniejszego znaczenia związanego ze śmiercią nabierają pojawiające się w wierszu Barańczaka „ziarnka gromu” („Wieści krążą tu z ust do własnych ust, powietrze / przez magnetofon tętnic przewija nagrane / pogłoski: ziarnka gromu.”). W *Liście do Galatów* św. Paweł mówi wyraźnie: „A co człowiek sieje, to i żąć będzie; kto sieje w ciele swoim, jako plon ciała zbierze zagładę; kto sieje w duchu, jako plon ducha zbierze życie wieczne.”²⁰

Pojawiające się w *Powiedz, że wkrótce* wyrażenia: „ziarnka grobu”; „ziarnka globu” stają się elementami opozycji mikro- i makrokosmosu oraz opozycji czasowej – życia i śmierci.

Przebieg temporalny z opozycją życia i śmierci wprowadzają w *Powiedz, że wkrótce* wersy drugiego refrenu vilanelli. Możemy dostrzec tu rodzaj „fabularyzacji” czasowej. Dzieje się to za sprawą wyrażeń, w których kolejne zmiany elementów wytwarzają efekt gradacji: „bo późno”; „już późno”; „choć późno”; „za późno”. Wyrażenia „ziarnkiem grochu”, „ziarnka gromu” itd. dokonywały wyraźnej segmentacji wiersza, natomiast określenia czasowe dokonują aktu scalenia, zlewają tekst jakby w jedno zdanie wielokrotnie złożone, aż do ostatniego „za późno”, po którym (bowiem jest już za późno na cokolwiek) tekst zostaje przerywany.

Bardzo precyzyjna i klarowna forma vilanelli z repetycyjnym wezwaniem („Powiedz krtani. I powiecie”), z segmentującym wyrażeniem ze zmiennym paronimem („ziarnkiem grochu”; „ziarnka gromu”; „ziarnka grobu”; „ziarnka globu”) oraz scalającym, fabularyzującym określeniem czasowym („bo późno”; „już późno”; „choć późno”; „za późno”) odsłania czy wręcz manifestuje swą strukturalną konstruk-

¹⁹ Ibidem, s. 1073. Ciekawy obraz paruzji zawiera także *Objawienie św. Jana*: „I widziałem, a oto biały obłok, a na obłoku siedział ktoś podobny do Syna Człowieczego, mający na głowie swojej złotą koronę, a w ręku swym ostry sierp. A inny Anioł wyszedł ze świątyni, wołając donośnym głosem na tego, który siedział na obłoku: Zapuść sierp swój i żnij, gdyż nastąpiła pora żniwa i dojrzało żniwo ziemi. I zapuścił Ten, który siedział na obłoku, sierp swój na ziemi, i ziemia została żęta.” (s. 1344).

²⁰ Cyt. za: D. F o r s t n e r OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 204.

cyjność. To właśnie wyrafinowana forma wiersza *Powiedz, że wkrótce* staje się opozycją wobec tłumnego, reifikującego chaosu warstwy brzmieniowej. Przeciwwstawienie brzmienia zasadom konstrukcyjnym byłoby zgodne z opozycją, jaką dostrzegł Marius Schneider, analizując „rytmy wspólne” symboli. „Ludzie pierwotni za rytm pokrewieństwa uważają przede wszystkim brzmienie głosu, rytm chodu, formę ruchu, barwę i materiał. Kultury wysokie zachowują te kryteria, ale większe znaczenie nadają formie i materiałowi (temu, co widzialne) niż kryteriom głosu i rytmowi chodu. Zamiast pojmować te rytmy pokrewieństwa w sposób dynamiczny i artystyczny, jak to robią ludy pierwotne, kultury wysokie uważają je za wartości abstrakcyjne i porządkują wedle wyrozumowanych zasad o charakterze statycznym i geometrycznym.”²¹

Jean Rousset podejmując zagadnienie formy artystycznej, zaznacza, że „nie zawsze można ją znaleźć tam, gdzie nam się wydaje, ponieważ mając swój początek głęboko i jednocześnie będąc dla dzieła widzialnym odkryciem siebie samego, nie jest powierzchnią czegoś, odlewem albo naczyniem czy techniką i sztuką kompozycji; [...] To aktywne i nieprzewidywalne promieniowanie myśli i obrazów nie ogranicza się do reguł, planu, schematu albo sumy procederów i efektów. Każde dzieło stanowi formę, o ile jest dziełem. [...] Ale formę można stwierdzić tylko wtedy, gdy widać pewien ład czy stosunek, linię sił, obsesyjną figurę, obecności i echa odpowiadające sobie, zbieżności w różnych kierunkach.”²² Ten związek elementów, który J. Rousset nazywa „strukturami”²³, dla U. Eco i Ch. Morrisa jest „znakiem ikonicznym”²⁴. Jego pojęcie Eco wyjaśnia następująco:

²¹ Cyt. za: J. E. C i r l o t: *Wprowadzenie*. W: I d e m: *Słownik symboli*. Przeł. I. K a n i a. Kraków 2000, s. 35.

²² J. R o u s s e t: *O czytaniu form*. Przeł. M. Ż u r o w s k i. W: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia...*, s. 273–274.

²³ Ibidem, s. 274.

²⁴ U. E c o: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. G a ł u s z k a, L. E u s t a c h i e w i c z, A. K r e i s b e r g, M. O l e k s i u k. Warszawa 1994, s. 77–78. Termin „znak ikoniczny” wprowadził Eco za Ch. Morrisem, którego poglądy przedstawia następująco: „[...] te przejawy poezji, w których nastąpiło ostateczne dostosowanie stylu i treści, materii i formy, są również ikoniczne. [...] Morris próbuje następnie zdefiniować ikoniczność właściwą sztuce, wyjaśniając, że »znak estetyczny jest znakiem ikonicznym, który oznacza jakąś wartość« [...] dla odbiorcy cechą istotną znaku estetycznego jest jego forma zmysłowa i sposób, w jaki się on ukazuje.”

„[...] odesłanie semantyczne nie wyczerpuje się tu w odniesieniu do *denotatum*, ale wzbogaca się nieustannie, ilekroć sprawia nam przyjemność niezastąpiony sposób, w jaki to odesłanie wciela się w materiał, który nadaje mu swoją strukturę. Znaczenie odbija się nieustannie od swojego oznacznika i wzbogaca się o nowe odcienie.”²⁵

Vilanellę, a właściwie jej gatunkową postać, którą aktualizuje wiersz *Powiedz, że wkrótce*, można odczytać jako znak ikoniczny wizji sennej. Wiersz Barańczaka jest bowiem poetycką kreacją snu. Nie przypadkiem otwierająca strofa zawiera intertekstualne nawiązanie do baśni o Piaskowym Dziadku rozsypującym po świecie sny oraz baśni o księżniczce na ziarnku grochu, budzonej nad ranem niewygodą postania. I tylko we śnie można dosłyszeć tajemniczy głos dobiegający z kosmicznej przestrzeni, przynoszący nieoczekiwane ostrzeżenie. Nie można jednak zapomnieć, że sen i śmierć były od zawsze ze sobą ściśle związane, stanowiły jakby jeden rodzaj stanu egzystencjalnego. „Dystans pomiędzy życiem i śmiercią – pisze Philippe Aries – nie był [...] odczuwany jako »radykalna metabol«. Nie był gwałtowną transgresją [...]. Nie istniało też pojęcie negacji absolutnej, zerwania, pęknięcia, otchłani, gdzie nieistnieje pamięć. [...] Wierżono, że umarli śpią. Jest to wierzenie stare i trwałe.”²⁶

Konwencja snu w wierszu Barańczaka odzwierciedlona została przede wszystkim w formie wypowiedzi. Jak zauważa Gaston Bachelard, marzenie senne „rozwija się gwiaźdzście. Wraca do swego centrum, by wyrzucić nowe promienie”²⁷. Tak właśnie przebiega monolog liryczny w *Powiedz, że wkrótce* – wydaje się niespójny, chaotyczny i zagmatwany. Niezwykle trafnie dobrana forma gatunkowa vilanelli współgra z kreacją sennej logiki zdarzeń: pozornie nieuporządkowanej, irracjonalnej, powtórzeniowej, ze stałą sekwencją nawrotową, która powraca do swego centrum, by wyrzucić po raz kolejny refreniczne: „Powiedz krtani. I powiece”. Liczne gry tautologii, paronomazji i homonimii oddają atmosferę sennego zamglenia i niewyraźności.

Jeśli więc światem przedstawionym w wierszu *Powiedz, że wkrótce* jest wizja senna, to powstaje pytanie: Czy może ona być ostrzeżeniem

²⁵ Ibidem, s. 77.

²⁶ P. Aries: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 35–36. Por. także: M. Lurker: *Spotkanie ze śmiercią*. W: I d e m: *Przestanie symboli...*, s. 317–337.

²⁷ G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Warszawa 1975, s. 32.

przed śmiercią (wszak słowo to w tekście nie występuje)? Taka perspektywa interpretacyjna zmienia postać nadawcy: docierający, tajemniczy głos jest w istocie rodzajem mowy wewnętrznej, która toczy się w uśpionej jaźni śniącego. Jakobson zaznacza, że „mowa wewnętrzna jest istotą dialogu, i że wszelka mowa przytaczana zostaje przyswojona i przekształcona przez mówiącego bez względu na to, czy jest ona cytatem z kogoś innego, czy też z wcześniejszej fazy *ego* (j a p o w i e d z i a ł e m)”²⁸. Podobnie jak Jakobson analizując wiersz Edgara Allana Poe zatytułowany *Kruk*, o halucynacji językowej, której wyznacznikami są: „obniżenie czujności, niepokój, a l i e n a c j a własnej wypowiedzi i przypisanie jej i n n e m u”²⁹. Tworzy się w ten sposób rodzaj tajemniczego napięcia między nadawcą, jaźnią śniącego a hipostazowanym głosem przekazującym sekretne treści.

W wierszu Stanisława Barańczaka *Powiedz, że wkrótce* brzmieniowa warstwa języka za pomocą gry współbrzmień instrumentacyjnych stała się źródłem mary sennej. Może zatem zrodzić się wątpliwość: Czy instrumentacja dokonując reifikacji znaczenia, stwarza jedynie ułudę hypotypozy, przenoszącą jej efekt w obszar dziedziny *simulacrum*³⁰? A może należałoby powtórzyć za Hansem Chrystianem Andersenem: „Widzicie, to była prawdziwa historia!”³¹

Utwór Stanisława Barańczaka można odczytać jako wiersz o przemijaniu, przepływie czasu uobecnionym w irracjonalnym jestestwie ciała. Jednakże magia sennych dźwięków w wierszu *Powiedz, że wkrótce* za pomocą instrumentacyjnej hypotypozy reifikuje problematykę

²⁸ R. J a k o b s o n: *Język w działaniu...*, s. 212.

²⁹ Ibidem, s. 211.

³⁰ J. B a u d r i l l a r d: *Precesja symulaków*. Przeł. T. K o m e n d a n t. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór i oprac. R. N y c z. Kraków 1997, s. 175–189. Autor tłumaczy to zjawisko następująco: symulacja jest „generowaniem przy pomocy modeli, nierzeczywistej i pozbawionej oparcia realności – hiperrealności. [...] Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór, homeostatyczna maszyna znakotwórcza, bezgrzeszna, programowalna, która oferuje wszystkie znaki rzeczywistości i w krótkim zwarciu wszystkie jej perypetie. [...] Odtąd hiperrealność, obojętna wobec świata wyobraźni i wszelkich podziałów na to, co rzeczywiste, i to, co wyobrażone, pozwala jedynie na orbitalną rekurencję modeli i na symulowane generowanie różnic.” (s. 176–177).

³¹ H. C h. A n d e r s e n: *Księżniczka na ziarnku grochu*. W: I d e m: *Baśnie*. Przeł. S. B e y l i n, J. I w a s z k i e w i c z. Warszawa 1969, s. 38.

śmierci. Narastające i zagęszczające się brzmienie presuponuje jej obecność. Rodzi się dźwiękowa halucynacja śmierci. W miarę upływu czasu (a więc w miarę narastania tekstu) senny koszmar nieustannie narasta. Krótkie wtrącenie – „za późno” – paraliżuje strachem. W tym momencie sen zostaje przerwany. Ostatni przekaz – *Po trzecie* – jak echo podążający za przebudzeniem już się nie przyśni.

Joanna Dembińska-Pawelec

*With the Surgical Precision
On Stanisław Barańczak's Poem
"Powiedz, że wkrótce" (Say It'll Be Soon)*

S u m m a r y

The text is an interpretation of Stanisław Barańczak's Poem *Powiedz, że wkrótce*. The interpretation wants to show that arrival at the senses of the poem becomes possible only through its sound layer. The author analyses the instrumentation devices and the sound function of the rhymes, and, making use of the works of R. Jakobson and M. Raymond, defines the phenomenon of hypotypophis: the instrumentation of *Powiedz, że wkrótce* phonically reifies "death, though the word itself is not used in the poem. The reading of the moral problems in the sound layer becomes the condition enabling the reading of those textual elements – included both in the presented world and in the iconically understood structure (U. Eco, Ch. Morris) – which together constitute the semantic field of death. The euphony of the character of hypostasis noticed by the author allow the author to call S. Barańczak's *Powiedz, że wkrótce* a sound miniature according to G. Bachelard's terminology.

Joanna Dembińska-Pawelec

*Avec une précision de chirurgien
Sur le poème de Stanisław Barańczak
«Powiedz, że wkrótce»*

R é s u m é

Le texte est une interprétation du poème de S. Barańczak intitulé *Powiedz, że wkrótce* (*Dis que bientôt*), qui tente de montrer qu'on n'atteint les sens de l'oeuvre qu'à travers son niveau phonique. L'auteur analyse les procédés relevant de la fonction d'instrumentation et de sonorisation des rimes et, en recourant aux travaux de R. Jakobson et de M. Raymond, elle définit le phénomène d'hypotypose : l'instrumen-

tation de *Dis que bientôt* réifie phoniquement la « mort », bien que ce mot n'ait pas été utilisé dans le texte du poème. La lecture au niveau phonique de la problématique létale devient une condition qui rend possible l'interprétation de ces éléments textuels contenus aussi bien dans l'univers représenté que dans la structure considérée comme iconique (U. Eco, Ch. Morris) qui forment ensemble le champ sémantique de la mort. Les procédés euphoniques repérés qui possèdent le caractère d'hypotypose, ainsi que la forme du poème, permettent à l'auteur de caractériser *Dis que bientôt* de Barańczak comme une miniature sonore selon l'expression de G. Bachelard.